

IL PAESAGGIO NELLE STAMPE
DI GIAN GIACOMO CARAGLIO
TRA VERONA E ROMA

LORENZO D'AMICI

La figura di Gian Giacomo Caraglio, nonostante la sua celebrità e gli studi che nel tempo lo hanno più o meno episodicamente interessato, resta ancora oggi attorniata da varie incognite. Sono molti, infatti, i nodi ancora da sciogliere, tanto per la sua attività di incisore, quanto inerenti al suo profilo biografico, a cominciare dalle notizie anagrafiche e dalla cronologia delle tappe fondamentali del suo percorso che lo porterà dalla raffinata Roma di Clemente VII, passando per Venezia, fino in Polonia dove, come orefice, medaglista e incisore di gemme e pietre dure, fu al servizio prima del re Sigismondo I e poi di Sigismondo II Augusto, fino alla morte nel 1565.

Se il periodo trascorso alla corte polacca può essere sufficientemente ricostruito grazie ad un cospicuo numero di documenti rintracciati negli archivi di Cracovia, la situazione cambia radicalmente quando ci si appresta ad indagare la giovinezza e l'attività di Caraglio prima del suo allontanamento dall'Italia.

La ricostruzione del profilo biografico di Gian Giacomo è infatti resa estremamente problematica da un grande numero di incognite che riguardano, per cominciare, sia il luogo sia la data della sua nascita¹.

Sebbene le fonti antiche – in particolare Pietro Aretino² e Giorgio Vasari³, nonché lo stesso Caraglio in alcune versioni della propria firma⁴ – non lasciassero dubbi sulla provenienza veronese dell'artista, altre indicazioni apparentemente contrastanti hanno alimentato un lungo dibattito storiografico: infatti, in una ulteriore segnatura utilizzata per una delle sue stampe romane Gian Giacomo si qualifica «PARMENSIS»⁵, e Vasari ricordava una serie di investimenti «in sul Parmigiano»⁶ (nell'attuale zona di Busseto⁷)

L'autore desidera ringraziare i curatori del Convegno e di questo volume per il grande impegno profuso nell'organizzazione. Un ringraziamento va inoltre a Barbara Agosti e a Francesco Grisolia per la sapiente e rassicurante guida durante le varie fasi della mia ricerca, a Francesco Guidi per i fruttuosi e continui scambi intercorsi su questo e molti altri argomenti e, infine, a Valentina per la grande pazienza dimostrata ogni giorno.

¹ L'anno di nascita di Caraglio viene oggi generalmente fissato, nonostante alcune problematicità per chi scrive, intorno al 1505 sulla base di un ritratto, in cui la critica ha voluto riconoscere la figura di Gian Giacomo, attribuito a Paris Bordon. Il dipinto, datato al 1552, presenta sulla base della grande colonna alle spalle dell'effigiato (un orafo attivo al servizio di Sigismondo II Augusto, a cui rimandano l'aquila bianca e la medaglia con il profilo del sovrano) l'iscrizione recante l'età dell'artista, ritratto «AETATIS/SVAE/ANN/ XXXX/VII». Cfr. ZERNER 1972, pp. 691-692; WOJCIECHOWSKI 2001; DONATI 2014, p. 368; WOJCIECHOWSKI [2001] 2017, pp. 85-87.

² Aretino qualifica più volte Caraglio come veronese, sia ne *La Cortigiana*, sia in una lettera ad Alessandro Passente, musicista al servizio di Bona Sforza, in cui si riferisce all'incisore quale «Gian Iacopo veronese, a voi cordiale servitore e a me perfetto amico». ARETINO [1534] 2010, p. 288; ARETINO 1957, vol. I, p. 132.

³ VASARI [1550-1568] 1966-1987, vol. V, p. 16.

⁴ Caraglio si firma infatti VERONENSIS in molte sue stampe: dalla *Madonna con Bambino, Sant'Anna, San Rocco e San Sebastiano* (fig. 6), alla versione incisa della *Petit Saint Famille* raffaelliana, dalla bella *Scena di Battaglia con lancia e scudo* (fig. 10), fino al *Saturno* (fig. 13), prima delle 20 stampe con le divinità nelle nicchie incise a Roma, nel 1526, da disegni di Rosso Fiorentino. Cfr. WOJCIECHOWSKI [2001] 2017, pp. 46-48.

⁵ La stampa in questione è il *Martirio dei Santi Pietro e Paolo* da Parmigianino. Si veda a proposito della stampa almeno: BARTSCH 1813, vol. XV, pp. 71-72, n. 8; SALVARO 1917, pp. 83-86; CIRILLO ARCHER 1995, p. 96, n. 008; POPHAM 1971, p. 12; WOJCIECHOWSKI [2001] 2017, pp. 85-87.

⁶ VASARI [1550-1568] 1966-1987, vol. V, p. 17.

⁷ Il testamento dell'artista fa infatti riferimento ad una serie di investimenti «in agro Parmensi in villa nominata Sancti Busseti», identificabile con l'odierna Samboseto, frazione di Busseto. Cfr. SALVARO 1917, pp. 92-95.

fatti dall'artista, per tornare «a godere la patria e gli amici e' discepoli suoi e le sue fatiche di molti anni»⁸, notizia peraltro corroborata dal testamento dell'incisore. A partire dal XIX secolo si è fatto quindi sempre più insistente, nella bibliografia specialistica, il richiamo a Parma, tanto da arrivare, in alcuni casi, a considerare la città emiliana quale patria dell'incisore (o dei suoi parenti)⁹ e luogo della sua formazione¹⁰.

D'altra parte, è molto evidente il profondo legame che Caraglio dimostra di avere con il contesto artistico veronese e più in generale veneto. Alla luce di alcuni peculiari aspetti delle sue prove più precoci, è possibile infatti ambientare proprio nella città scaligera l'avvio dei suoi primi passi nel campo dell'incisione.

Al foglio con *La Vergine e il Bambino, Sant'Anna, San Rocco e San Sebastiano* (fig. 6), firmato e dunque sicuro punto di appoggio per la produzione del giovane Caraglio, vengono avvicinate le stampe della *Natività* (fig. 1) e della *Santa Lucia* (fig. 4), segnate con il monogramma IICA – queste ultime due entrate ora stabilmente a fare parte del suo catalogo dopo essere state oggetto tra Otto e Novecento di un intenso dibattito attributivo, durante il quale, per la sensibilità naturalistica che le caratterizza, sono stati significativamente chiamati in causa i nomi di Giulio Campagnola e del padre Girolamo.

La *Natività*, assegnata infatti, nel 1811, a Giulio Campagnola da Adam Bartsch, che leggeva nella prima lettera dell'iscrizione una F, e scioglieva quindi la firma come F(ecit) J(ulius) Ca(mpagnola)¹¹, fu poi, insieme alla *Santa Lucia*, avvicinata ai Campagnola anche da Johann David Passavant, nel 1864¹², proposta ripresa, nel 1915, da Giuseppe Fiocco, che nell'iscrizione leggeva I(ulio) [e] I(eronimo) Ca(mpagnola)¹³.

Se agli autori citati se ne aggiunsero in seguito altri propensi a confermare l'attribuzione all'artista padovano, di diverso parere

⁸ VASARI [1550-1568] 1966-1987, v, p. 17.

⁹ In favore di una provenienza parmense, e di un precoce trasferimento nella città scaligera si esprime, ad esempio, Adam Bartsch. BARTSCH 1813, vol. xv, p. 61.

¹⁰ ZERNER 1972, pp. 693; CIRILLO ARCHER 1995, p. 73.

¹¹ BARTSCH 1811, XIII, p. 370.

¹² PASSAVANT 1864, v, p. 160-161.

¹³ FIOCCO 1915, pp. 148-150.

fu però un nutrito gruppo di studiosi che si espressero invece in favore di una differente assegnazione. Nel 1928 Francesco Filippini volle identificare nell'anonimo incisore Jacopo Cabrini, che avrebbe apposto la propria sottoscrizione sulla finestra alle spalle della Vergine, sciogliendo quindi la sigla in I(ncisit) I(acobus) Ca(brini)¹⁴, mentre ad Hans Tietze ed Erica Tietze-Conrat spetta la proposta, avanzata nel 1942¹⁵, di allontanare le due stampe dai bulini di Campagnola padre e figlio per assegnare più cautamente le impressioni ad un anonimo maestro; proposta condivisa nel 1984 nella nuova edizione illustrata del Bartsch da Mark J. Zucker, che le riferisce appunto al cosiddetto Monogrammista IICA¹⁶.

Fu però soltanto con il contributo di Sergio Marinelli nel catalogo della mostra sulla Miniatura Veronese del Rinascimento, curata insieme a Gino Castiglioni e tenutasi a Castelvecchio nel 1986¹⁷, che si registrò un fondamentale avanzamento nella vicenda attributiva dei due fogli. Entrambe le stampe, avvicinate qui a quella con *La Vergine e il Bambino, Sant'Anna, San Rocco e San Sebastiano*, furono infatti assegnate a Gian Giacomo¹⁸ – attribuzione ribadita poi da Caterina Furlan¹⁹, Giorgio Marini²⁰ e, a più riprese, da Jerzy Wojciechowski²¹ – per via di un comune ricorso a modelli desunti tanto da Albrecht Dürer, quanto dai dipinti di Girolamo dai Libri. *La Natività* e *la Santa Lucia* sono opere, infatti, di un artista contraddistinto – per citare Mark Zucker – da una «chameleon-like personality»²²; tale definizione ben si accorda con ciò che si può valutare del giovane Caraglio attraverso, appunto, la *Vergine con il Bambino, Sant'Anna, San Rocco e San Sebastiano*. A legare insieme le tre impressioni è quindi, oltre all'evidente vicinanza stilistica, proprio una medesima tendenza ad assorbire e rielaborare, in maniera più o meno velata, tutte le suggestioni che dall'ambiente

¹⁴ FILIPPINI 1928, pp. 69-71.

¹⁵ TIETZE, TIETZE-CONRAT 1942, pp. 200-201.

¹⁶ ZUCKER 1984, xxv, pp. 491-495.

¹⁷ *MINIATURA VERONESE* 1986, pp. 31-34.

¹⁸ MARINELLI 1986, pp. 34-35.

¹⁹ FURLAN 1991, pp. 86-87.

²⁰ MARINI 2006, pp. 375-376.

²¹ WOJCIECHOWSKI 2000, pp. 6-7; WOJCIECHOWSKI [2001] 2017, pp. 112-117.

²² ZUCKER 1984, p. 491.

veronese il giovane artista poté carpire. È quanto mai palpabile qui la dipendenza dalle opere di Giulio Campagnola, di Bartolomeo e Benedetto Montagna, del conterraneo Girolamo Dai Libri e dalla fondamentale lezione di Albrecht Dürer, che promanava da Venezia.

Già nella bella prova della *Natività*, si può osservare infatti l'evidente rimando a Girolamo Dai Libri e in particolare al cosiddetto *Presepe dei conigli* (fig. 2), oggi al Museo di Castelvechio, databile al 1500²³. Sebbene non si tratti di una riproduzione puntuale del dipinto del miniaturista e pittore veronese, sono molte nella stampa di Caraglio le citazioni da tale opera: dai conigli in primo piano alla coppia di pastori sullo sfondo, e anche il gruppo di angeli, pur non presente nella pala di Castelvechio, si rintraccia con frequenza nel corpus di Girolamo²⁴.

Un ulteriore rimando alla cultura figurativa veneta è la ripresa puntuale della figura di San Giuseppe²⁵ dall'*Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Padova (fig. 3) – già attribuita a Gentile Bellini²⁶ e a Giovanni Mansueti²⁷, avvicinata poi, nel 1986 da Marinelli²⁸, all'ambito veronese, in particolare a Michele da Verona, e

²³ Per la datazione della pala si veda CASTIGLIONI 2010A, p. 354, n. 257; con bibliografia precedente.

²⁴ Come evidenziato da Marinelli, i pastori presenti nella stampa possono essere individuati, in analogia posizione, così come i conigli in primo piano, nel cosiddetto *Presepe dei Conigli*; anche il gruppo angelico risulta presente in varie sue composizioni. MARINELLI 1986, p. 31.

²⁵ TIETZE, TIETZE-CONRAT 1942, pp. 201; MARINELLI 1986, pp. 31-34. Tale figura è presente anche nella tavola con il *Riposo durante la fuga in Egitto*, datata al 1500 ca., e oggi nell'Austin Arts Center del Trinity College di Hartford, nel Connecticut. Il dipinto già attribuito a Francesco Napoletano, è stato restituito a Pedro Fernández da Alessandro Ballarin. Cfr. FURLAN 1991, pp. 86-87; BALLARIN 2010, I, pp. 51-53, 587-588.

²⁶ L'opera fu menzionata per la prima volta, e avvicinata alla mano di Gentile Bellini, da Luigi Meneghelli. MENEGHELLI 1842, pp.34-36; cfr. anche: MOSCHETTI 1903, p. 106-107; VAN MARLE 1935, pp- 181,200, nota 1; MOSCHETTI 1938, p. 169; DAVIES 1961, pp. 136-137, n. 13.

²⁷ I primi ad avanzare l'attribuzione a Giovanni Mansueti furono: CROWE, CAVALCASELLE 1871, ed. 1912, I, p. 223, nota 1. Cf. anche: BERENSON 1932, p. 325; BERENSON 1936, p. 289; BERENSON 1957, I, p. 108; GROSSATO 1957, pp. 99-101, n. 87; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 365; PUPPI, TOFFANIN 1983, p. 385.

²⁸ MARINELLI 1986, pp. 34-35.

oggi riferita dubitativamente a Francesco dai Libri; mentre l'insetto, posizionato di fianco al piede della Vergine, è tratto dalla *Sacra Famiglia con la libellula* di Dürer (fig. 5).

Il confronto con l'opera di Dürer è un punto fermo nella formazione del giovane Caraglio, come attestano i continui riferimenti che si possono rintracciare nei tre fogli in esame.

Se nella *Natività* l'artista ha attinto da Dürer solo un dettaglio, nella *Santa Lucia* e nella *Madonna con il Bambino, Sant'Anna, San Rocco e San Sebastiano*, i modelli del maestro tedesco acquistano un ruolo essenziale per elaborare la composizione. Nella *Santa Lucia* ancora una volta ad essere emulata è proprio la *Sacra Famiglia con la libellula*, da cui Caraglio deriva fedelmente il paesaggio alle spalle della statuaria figura femminile, quest'ultima avvicinata a quelle analoghe incise da Giulio Campagnola, Bartolomeo e Benedetto Montagna²⁹.

L'ultimo foglio rappresenta uno dei vertici dell'attività giovanile di Caraglio, e uno snodo cruciale di quella parabola ascendente che lo porterà rapidamente a diventare uno dei migliori e più noti incisori attivi a Roma, lodato dai contemporanei e dalla storiografia successiva, elaborando invenzioni che troveranno immensa e talvolta insospettata diffusione nella tradizione artistica tra Cinque e Seicento.

In questo *pastiche* ben riuscito, nonostante le ingenuità tecniche e le difformità proporzionali, il giovane incisore riversa tutto il suo repertorio di spunti e suggestioni venete: su uno sfondo nuovamente costruito partendo dalle impressioni di Albrecht Dürer – in questo caso, tra gli altri, il *Sant'Eustachio* e la già citata *Sacra Famiglia con la libellula* – si stagliano il gruppo centrale con Sant'Anna, la Vergine e il Bambino e agli estremi i due santi, Rocco e Sebastiano, protettori dalle pestilenze. È al magistero di Girolamo Dai Libri che Caraglio guarda per la realizzazione delle cinque figure inserite nella stampa, tratte tutte da due dipinti del pittore veronese: il gruppo centrale è ripreso dalla *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* (fig. 7), in origine nella chiesa di Santa Maria della Scala e oggi alla National Gallery di Londra, mentre le figure dei due santi sono derivate dalla cosiddetta *Madonna Maffei* (fig.

²⁹ ZUCKER 1984, p. 492; LAMBERT 1999, p. 425.

8) eseguita per l'altare di famiglia nella chiesa di San Giacomo alla Pigna e oggi al Museo di Castelvecchio. Tale legame con Girolamo e, in generale, con l'ambiente della miniatura veronese, spiega anche la raffinata scelta di racchiudere la scena votiva all'interno di una cornice decorata a fogliame, soluzione così vicina alla decorazione libraria³⁰. Poiché entrambi i dipinti di Girolamo Dai Libri sono databili, per motivi stilistici e iconografici, intorno alla metà del secondo decennio³¹, essi permettono ragionevolmente di collocare la stampa di Caraglio proprio a quell'altezza, verosimilmente poco prima del suo trasferimento a Roma, dove il suo stile muterà profondamente a contatto con i grandi fatti figurativi incrociati nell'Urbe.

È proprio in quest'ultima congiuntura che si collocherebbe la stampa con l'*Allegoria della Giustizia* (fig. 9) spesso avvicinata, seppur talvolta dubitativamente, al corpus del Monogrammista IICA³². Confrontata infatti con le altre due impressioni oggi attribuite a Caraglio, con le quali il foglio in esame pare condividere, in alcuni passaggi, una comune resa tecnica e stilistica – come evidente dalla comparazione della mano destra della figura allegorica e quella della *Santa Lucia*³³ –, l'*Allegoria della Giustizia* si discosta però dalle prove veronesi per via di un aggiornamento sulle impressioni bolognesi ed emiliane, e sulle novità romane introdotte nel campo dell'incisione da Marcantonio Raimondi, attivo nei medesimi anni sotto l'egida di Raffaello nell'Urbe.

Se, come ha osservato Zucker, si accettasse questa stampa nel catalogo del Monogrammista IICA (e di conseguenza in quello di Caraglio), individuandovi quindi una delle prime prove romane dell'artista, si dovrebbe considerarla quale mirabile attestazione proprio del carattere estremamente ricettivo di Gian Giacomo, artista caratterizzato, come evidente anche dalle opere successive,

³⁰ Cfr. MARINI 2006 pp. 375-376.

³¹ CASTIGLIONI 2008, pp. 27-28; CASTIGLIONI 2010B, p. 356, n. 259; con bibliografia precedente.

³² HIND 1948, p. 262, n. 3; LEVENSON, OBERHUBER, SHEEHAN 1973, p. 338, n.135; ZUCKER 1984, p. 492-495; WOJCIECHOWSKI [2001] 2017, p. 378.

³³ HIND 1948, p. 262, n. 3; LEVENSON, OBERHUBER, SHEEHAN 1973, p. 338, n.135; ZUCKER 1984, p. 492.

da una «truly remarkable changeability and susceptibility to new influences»³⁴.

Nonostante sia possibile osservare delle analogie con le due opere sinora citate di Gian Giacomo, le discordanze più consistenti si rintracciano confrontando il foglio in esame con quello, firmato, raffigurante la *Vergine con il Bambino, Sant'Anna, San Rocco e San Sebastiano*. Quest'ultima stampa appare di qualità nettamente superiore rispetto all'altra che rappresenta la *Giustizia*. Tale scarto qualitativo non può essere spiegato in termini di sviluppo temporale perché la *Giustizia*, pur essendo stilisticamente più aggiornata, è tecnicamente molto più acerba.

Tenendo conto, quindi, delle evidenti problematicità di tale attribuzione, il foglio non può essere per il momento avvicinato al bulino di Gian Giacomo. Espunto dal suo catalogo, resta tuttavia aperto il problema di questo nuovo e fruttuoso aggiornamento, chiaramente leggibile nella sua produzione, ai più recenti esiti dell'attività grafica e incisoria romana, favoriti dalla frizzante temperie culturale che era possibile respirare nella Roma di Clemente VII Medici: fase di formazione avvenuta stavolta – come sostenuto anche da Pietro Aretino ne *La Cortigiana*³⁵ – proprio nella più stretta cerchia di Marcantonio Raimondi. Dall'ambito raffaellesco prenderà le mosse, infatti, l'attività romana di Caraglio, sostenuto con forza dall'editore del Sanzio, Baviero de' Carrocci, fino a imporsi, complice la collaborazione con Parmigianino e Rosso Fiorentino, nel panorama artistico prima romano e poi veneziano.

Ma anche la data e le circostanze dell'arrivo di Gian Giacomo a Roma non si conoscono (così come le circostanze del rapporto con il Raimondi), e occorre quindi molta cautela nel tentativo di seriare nel tempo la sua cospicua produzione romana.

Durante questa nuova stagione del suo percorso il linguaggio dell'incisore si rinnova radicalmente: tende ora a scomparire la preminenza del paesaggio e dell'ambientazione naturalistica che

³⁴ ZUCKER 1984, p. 492.

³⁵ Scrive infatti Pietro Aretino: «Et non niego che Mercantonio non fosse unico nel bolino, ma Gianiacobo Caralio veronese, suo allievo, lo passa, non pure aggiunge in fine a qui, come si vede nelle opere intagliate da lui in rame». ARETINO [1534] 2010, p. 288.

caratterizzava le sue stampe più precoci in forza dei primi riferimenti culturali di ambito veneto, e si impone piuttosto l'assimilazione dei modelli di figura della Maniera, innanzitutto di Raffaello e della sua bottega.

Questo abbassamento della temperatura naturalistica delle composizioni si registra sia quando Caraglio attinge a prototipi di Raffaello, sia quando lavora su modello di Perino, e persino quando traduce invenzioni di Parmigianino.

Lo sfondo paesaggistico si dilegua in favore di una superficie neutra e di una vegetazione essenziale, puramente funzionale alla scena rappresentata (fig. 10-11). Ad eccezione di qualche caso isolato, gli ampi paesaggi di ispirazione düreriana lasceranno il posto, nel poco spazio risparmiato dalle figure diventate ormai monumentali, a semplici ciuffi d'erba o tronchi secchi (fig. 12), ineccepibili dal punto di vista tecnico, ma così lontani dalla sensibilità paesaggistica che caratterizzava invece le opere giovanili. Tra le prove più rappresentative dell'evoluzione stilistica di Caraglio durante l'età clementina dal punto di vista che stiamo seguendo è senz'altro la serie delle *Divinità nelle nicchie* (fig. 13-14) incisa entro il 1526 sulla base di disegni di Rosso, una serie da considerare in parallelo a quella delle *Virtù nelle nicchie* incise da Marcantonio Raimondi o alle analoghe figure inserite da Polidoro sulle facciate di tanti palazzi romani. Eliminato ormai completamente il paesaggio, le figure, totalmente padrone dello spazio a disposizione, si stagliano, nelle pose più fantasiose, all'interno della loro cornice architettonica.

A loro volta queste invenzioni nelle quali il primato della figura si è fatto assoluto conosceranno una vasta fortuna, diventando però, almeno in un caso, non adeguatamente indagato, protagoniste di un paesaggio urbano: si tratta dell'allestimento del cosiddetto Cortile di Alessandro VI in Castel Sant'Angelo (fig. 15)³⁶, dove la serie delle divinità di Caraglio appare riprodotta in affreschi monocromi al di sopra delle finestre, a comporre un apparato decorativo, oggi molto deteriorato, che si colloca ancora nel

³⁶ Cfr. BORGATTI 1911, pp. XXIX-XXX; BORGATTI 1929, p. 102; LAVAGNINO 1950, p. 15; D'ONOFRIO 1971, pp. 214-219; D'ONOFRIO 1988, p.66; BAINI, GIUSTOZZI 2003 p. 123.

LORENZO D'AMICI

solco della tradizione delle facciate dipinte praticata, con esiti particolarmente spettacolari, da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze.

Bibliografia

- ARETINO [1534] 2010 = P. ARETINO, Teatro, I, *Cortigiana (1525 e 1534)*, Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, a cura di P. Trovato, F. Della Corte, Roma 2010.
- ARETINO 1957 = P. ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*. (1526-1542) vol. I, a cura di E. Camesasca, Milano 1957.
- BAINI, GIUSTOZZI 2003 = L. BAINI, N. GIUSTOZZI, *Castel Sant'Angelo*, Milano 2003.
- BALLARIN 2010 = A. BALLARIN, M. MENEGATTI, B. SAVY, *Leonardo a Milano. Problemi di Leonardismo Milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio Prima della Pala Casio*, Verona 2010.
- BARTSCH 1813 = A. BARTSCH, *Le Peintre graveur. Le graveurs de l'école de Marc-Antoine Raimondi*, XV, Wien 1813.
- BERENSON 1932 = B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.
- BERENSON 1936 = B. BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936.
- BERENSON 1957 = B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of Principal Artists and their Works with an Index of Places. Venetian school*, 2 voll., London 1957.
- BORGATTI 1911 = M. BORGATTI, *Castel Sant'Angelo*, Roma 1911.
- BORGATTI 1929 = M. BORGATTI, *Il Mausoleo d'Adriano e Castel Sant'Angelo in Roma. Museo nazionale militare e d'arte*, Roma 1929.
- CASTIGLIONI 2008 = G. CASTIGLIONI, *Jeronymo dipintore miniatore, fiolo de magistro Francesco miniadoro*, in *Per Girolamo dai Libri. pittore e miniatore del Rinascimento veronese*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 12 luglio 2008-15 febbraio 2009) a cura di G. Castiglioni, G. Peretti, Venezia 2008, pp. 21-33.
- CASTIGLIONI 2010A = G. CASTIGLIONI, *Natività con san Giovanni battista e san Girolamo, detta Presepe dei conigli*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010, n. 257, pp. 354-355.
- CASTIGLIONI 2010B = G. CASTIGLIONI, *Madonna con il bambino e i santi Rocco e Sebastiano, detta Madonna Maffei*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010, n. 259, pp. 356-357.

- CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961 = M. CHECCHI, L. GAUDENZIO, L. GROSSATO, *Guida di Padova ai monumenti e alle opere d'arte*, Padova 1961.
- CIRILLO ARCHER 1995 = M. CIRILLO ARCHER, *The Illustrated Bartsch. Commentary. Italian Masters of the Sixteenth Century*, XXVIII, New York 1995.
- CROWE, CAVALCASELLE 1871 = *A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milano, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., London 1871, ed. a cura di T. Borenius, 3 voll., London 1912.
- D'ONOFRIO 1971 = C. D'ONOFRIO, *Castel S. Angelo*, Roma 1971.
- D'ONOFRIO 1988 = C. D'ONOFRIO, *Come visitare Castel S. Angelo nella storia di Roma e del papato*, Roma 1988.
- DAVIES 1961 = M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961.
- DONATI 2014 = A. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014.
- FILIPPINI 1928 = F. FILIPPINI, *A proposito del monogramma I. I. Ca*, in «Cronache d'arte», v, 1928, 1, pp. 69-72.
- FIOTTO 1915 = G. FIOTTO, *La giovinezza di Giulio Campagnola*, in «L'arte», XVIII, 1915, pp. 140-156.
- FURLAN 1991 = C. FURLAN, *Adorazione dei Magi*, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), a cura di G. Balsassin Molli, A. Ballarin, Roma 1991, pp. 86-87.
- GROSSATO 1957 = L. GROSSATO, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Venezia 1957.
- HIND 1948 = M. HIND, *Early Italian engraving. Known masters other than Florentine monograms and anonymous*, vol. v, London 1948.
- LAMBERT 1999 = G. LAMBERT, *Les premières gravures italiennes: quattrocento – début du Cinquecento. Inventaire de la collection du département des Estampes et de la Photographie*, Paris 1999.
- LAVAGNINO 1950 = E. LAVAGNINO, *Castel Sant'Angelo*, Roma 1950.
- LEVENSON, OBERHUBER, SHEEHAN 1973 = J.A. LEVENSON, K. OBERHUBER, J.L. SHEEHAN, *Early Italian engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973.
- MARINELLI 1986 = S. MARINELLI, *Il crepuscolo della miniatura*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1986), a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona 1986, pp. 17-44.

- MARINI 2006 = G. MARINI, *Madonna con il Bambino e i Santi Anna, Rocco e Sebastiano*, in *Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, pp. 375-376.
- MENEGHELLI 1842 = A. MENEGHELLI, *Breve ragguaglio delle collezioni sacre alle glorie patrie ed alle belle arti presso l'Avv. Antonio Piazza di Padova*, Padova 1842.
- MINIATURA VERONESE 1986 = MINIATURA VERONESE DEL RINASCIMENTO, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1986), a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona 1986.
- MOSCHETTI 1903 = A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi presentati al Congresso Storico Internazionale di Roma. Aprile MCMIII*, Padova 1903.
- MOSCHETTI 1938 = A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938.
- PASSAVANT 1864 = J.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, vol. V, Leipzig 1864.
- POPHAM 1971 = A.E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven 1971.
- PUPPI, TOFFANIN 1983 = L. PUPPI, G. TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste 1983
- SALVARO 1917 = V.G. SALVARO, *G. I. Caraglio: cenni bibliografici*, in «Madonna Verona», XI, 1, 1917, 41, pp. 83-95.
- TIETZE, TIETZE-CONRAT 1942 = H. TIETZE, E. TIETZE-CONRAT, *Giulio Campagnola's Engravings*, in «Print Collector's Quarterly», XXIX, 1942, pp. 179-207.
- VAN MARLE 1935 = R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting. The Renaissance painters of Venice*, I, Ant. Vivarini, the Bellini, Cima, Basaiti, The Hague 1935.
- VASARI [1550-1568] 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, testo a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 6 voll., Firenze 1966-1987.
- WOJCIECHOWSKI 2000 = J. WOJCIECHOWSKI, *Caraglio w Polsce*, in *Rocznik historii sztuki*, XXV, Warszawa 2000, pp. 5-63.
- WOJCIECHOWSKI 2001 = J. WOJCIECHOWSKI, *Gian Giacomo Caraglio. Królewski artysta w świetle swojego portretu*, in *Sztuka i władza*, atti del convegno (Varsavia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 30 novembre-2 dicembre 1998), Warszawa 2001.
- WOJCIECHOWSKI [2001] 2017 = J. WOJCIECHOWSKI, *Caraglio*, volume autopubblicato, [2001] 2017.

ZUCKER 1984 = *The Illustrated Bartsch. Commentary. Early Italian Masters*, XXV, a cura di M.J. Zucker, New York 1984.

ZERNER 1972 = H. ZERNER, *Sur Giovanni Jacopo Caraglio*, in «Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art», I, Akadémiai Kiadó, Budapest 1972, pp. 691-695.

Didascalie

Fig. 1. Gian Giacomo Caraglio, *Natività*, 1516-1518 ca., bulino, 274 x 236 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-1971. Pubblico dominio.

Fig. 2. Girolamo Dai Libri, *Natività con San Giovanni battista e San Girolamo*, detta *Presepio dei conigli*, 1500, olio su tela, 217 x 151 cm, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 1309-1B290. Archivio Fotografico dei Musei Civici, Verona. Foto Umberto Tomba.

Fig. 3. Pittore veronese (Francesco dai Libri?), *Adorazione dei Magi*, olio su tavola, 103 x 220 cm, Padova, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 425. Su concessione del Comune di Padova - Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche.

Fig. 4. Gian Giacomo Caraglio, *Santa Lucia*, 1516-1518 ca., bulino, 196,9 x 161,9 mm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. P.13,762. Pubblico dominio.

Fig. 5. Albrecht Dürer, *Sacra famiglia con la libellula*, 1493-1497 ca., bulino, 236 x 186 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-1204. Pubblico dominio.

Fig. 6. Gian Giacomo Caraglio, *Madonna con il Bambino, Sant'Anna, San Rocco e San Sebastiano*, 1518-1520 ca., bulino, 340 x 225 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.97.221. Pubblico dominio.

Fig. 7. Girolamo Dai Libri, *Madonna con il Bambino e Sant'Anna*, 1518 ca., olio su tela, 158,1 x 94 cm, Londra, National Gallery, inv. NG748. © The National Gallery, London.

Fig. 8. Girolamo Dai Libri, *Madonna con il Bambino, San Rocco e San Sebastiano*, detta *Madonna Maffei*, 1510-1515, olio su tela, 185 x 145 cm, Verona, Musei Civici, inv. 1313-1B252. Archivio Fotografico dei Musei Civici, Verona. Foto Umberto Tomba.

Fig. 9. Anonimo, *Allegoria della Giustizia*, 1520 ca., bulino, 223 x 165 mm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina. Pubblico dominio.

- Fig. 10. Gian Giacomo Caraglio (da Raffaello?), *Scena di Battaglia con lancia e scudo*, 1520-1525 ca., bulino, 335 x 485 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-35.605. Pubblico dominio.
- Fig. 11. Gian Giacomo Caraglio (da Parmigianino), *Adorazione dei Pastori*, 1526, bulino, 209 x 240 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-35.588. Pubblico dominio.
- Fig. 12. Gian Giacomo Caraglio (da Rosso Fiorentino), *Plutone e Proserpina*, 1527, bulino, 220 x 140 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-35.616. Pubblico dominio.
- Fig. 13. Gian Giacomo Caraglio (da Rosso Fiorentino), *Saturno*, 1526, bulino, 205 x 109 mm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 1985-52-28576. Pubblico dominio.
- Fig. 14. Gian Giacomo Caraglio (da Rosso Fiorentino), *Nettuno*, 1526, bulino, 202 x 107 mm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 1985-52-28600. Pubblico dominio.
- Fig. 15. *Cortile di Alessandro VI*, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo. Foto Lorenzo D'Amici.





2















9



10





Plutone' et Proserpina.

Soto'l mio cieco et tenebroso regno
Et mo'si a furto glorioso et degno
passo d'amor s'i adentro la saetta
co'stei menando fra le braccia u'stretta
che contra lui non hebbe alcun ritegno
di cui godendo hor le facezze' conte'
il carro presi, el mio eridense infretta
s'aggiu' bella mi pare'te phlegetonce'







15